

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTES VISUALES

CARRERA DE ARTES VISUALES

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO
EN ARTES VISUALES**

TEJIDO Y COLLAGE DE LA REPRESENTACIÓN LOCAL

JOSHUA SEBASTIAN PAZOS BARAHONA

DIRECTOR: GONZALO VARGAS M.

MAYO DE 2015

QUITO - ECUADOR

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. NACIÓN E IMAGEN.....	3
1.1 La importancia de representar.....	3
1.2 La identidad y la Fotografía.....	8
1.3 Representando al Ecuador.....	21
2. TEJIDO FOTOGRÁFICO Y COLLAGE LINEAL.....	26
2.1Tejiendo y dividiendo.....	26
2.2 Recolección de imágenes.....	30
2.3 Tejido fotográfico.....	33
2.4 Collage lineal.....	37
3. <i>CONTRASTES TEJIDOS</i>	40
3.1 Muestra.....	41
CONCLUSIÓN.....	45
BIBLIOGRAFÍA.....	47
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	49
ANEXOS.....	51

INTRODUCCIÓN

El tema de investigación de esta tesis aborda la problemática de la representación de personas que habitan dentro de contextos urbanos. Puntualmente me interesé por las distintas maneras en las que se muestra a los habitantes de la ciudad en diferentes espacios de la cotidianidad citadina.

De este tema central se plantearon las preguntas que guiaron la investigación: ¿Por qué las fotografías que consumimos en nuestro cotidiano no reflejan la realidad inmediata? ¿A qué público están dirigidas las representaciones visuales? ¿Qué papel desempeña el estado sobre la construcción de representaciones visuales locales?.

De esta manera, el objetivo de esta investigación es contrastar dos discursos presentes en la imagen y su función a nivel social. Por un lado tenemos a la historia, a los ideales patriotas y a los respaldos visuales encontrados en la prensa escrita, revistas, publicidad y propagandas estatales. En el otro extremo tenemos vivencias del cotidiano captadas por medio de fotografías.

Como parte de la metodología planteada dentro de la investigación inicié con el análisis de imágenes publicitarias encontradas en periódicos y revistas de circulación local.

Es así como en el proceso de búsqueda de archivo encontré que se hacían presentes nociones de identidad y nación, en síntesis su lugar en la historia nacional.

En resumen, el fin de esta investigación fue investigar y explorar de dónde salen muchos de los estereotipos que tenemos sobre cómo nos deberíamos ver, comportar y representar. ¿Quiénes crearon estos estereotipos?, ¿Cuál es la importancia de la imagen en la actualidad? Estos cuestionamientos guiaron tanto el proceso de investigación como de creación.

1. CAPÍTULO PRIMERO: NACIÓN E IMAGEN

El nacionalismo es una práctica de identidad, una ideología que atribuye un territorio a ciudadanos. Blanca Muratorio explica en su libro, *Imágenes e Imagineros* (1994), que este mecanismo aparentemente busca abarcar a toda la población homogénea y excluir a las diferencias. Este tipo de organización se proyecta en la sociedad, se encarga de legitimar interna y externamente a las naciones-estado, en ciertos casos hasta las inventa. Aquí es donde radica la importancia de la representación de la nación, los símbolos patrios y la definición de este *otro* mayoritario de la población, convirtiendo este último en interés principal de cada nación (Muratorio, 1994:11).

1.1 La importancia de representar

Desde el Siglo XVIII en Occidente y en la actualidad para el resto del mundo, la nación se convirtió en la forma dominante de poder. En efecto, los primeros en aportar con modelos de nación fueron los estados europeos. Por su antigüedad y comercio estable, estos países fueron los primeros en surgir en el escenario mundial. Estas naciones "formadas" fueron ejemplo a seguir de estados jóvenes a lo largo del continente americano, "de modo que inevitablemente proveyeron los primeros modelos reales de lo que debían parecer las naciones-estado a futuro" (Anderson, 2006:78).

Uno de los primeros ejemplos del uso de la imagen para reafirmar poder fue la pintura de Andrés Sánchez Gallque, *Los caciques negros de Esmeraldas 1599* (ver figura 1). La pintura cuenta como testimonio documental para el Rey Felipe II de la conversión cristiana de la población negra de Esmeraldas en

Ecuador, ante todo una reafirmación del poder por medio de la pintura. Para la historiadora de arte ecuatoriano, Trinidad Pérez, la práctica de descripción foránea comenzó en la colonia y con los viajeros europeos que se encargaron de contar e interpretar el nuevo continente desde la única perspectiva posible: la visión europea (Pérez, 2005:103).



"Figura 1" , Sánchez Gallque, A. (1599). *Los caciques negros de Esmeraldas* [Óleo sobre lienzo]. Biblioteca Nacional Española, Madrid.

"Se dibujó en el horizonte mental del hombre moderno como una realidad insoslayable, que configura y determina todos los aspectos de la vida colectiva, desde el carácter de las personas hasta las formas de expresión artísticas" (Pérez Vejo, 2003: 277).

Puesto que las recién formadas naciones latinoamericanas veían la necesidad de ser reconocidas a nivel mundial, surge un interés en dar a conocer sus territorios por medio de la plástica. Es así cómo encontramos en la corriente romántica y en la pintura costumbrista de Latinoamérica una fascinación por enseñar montañas, lagos, volcanes y otro tipo de representaciones geográficas con el fin de unir a la población a símbolos concretos que forman parte de cada nación. A propósito encontramos varios

ejemplos de obras de artes plásticas como acuarelas, pinturas y grabados en las famosas ferias mundiales.



"Figura 2" , N/A. (1892). *Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892 - Instalación de Ecuador* [Papel albúmina]. Biblioteca Nacional Española, Madrid.

Las ferias mundiales se llevaron a cabo entre los años de 1883 a 1889 en Francia, España y ciudades en Estados Unidos, y sirvieron para conmemorar el descubrimiento del nuevo continente (ver figura 2). Cada país participante ofrecía piezas arqueológicas, ilustraciones y productos; cualquier cosa que diera testimonio de poseer raíces ancestrales, requisitos necesarios para ser nación en ese momento.

El objetivo principal de estas ferias fue crear un antes y un después dentro de grupos humanos de distintos lugares del mundo y mostrar la intervención de potencias europeas que en aquel entonces llevaron "al progreso" y consecuentemente a la creación de nuevas naciones en el continente americano, asiático y africano (ver figura 3).



"Figura 3", Mülchi, B. H. (1889). *El empresario ballenero belga Maurice Maitre junto a un grupo selk'nam en la Exposición Universal de París del año 1889.* (Fotografía) Archivo: Etnografiska Museet Stockholm. Estocolmo, Suecia.

Como explica el historiador, Tomás Pérez Vejo, son las diferentes formas de expresión cultural, música, historia, literatura, pintura, que ayudan a entender la transición ocurrida en los países. Las ferias mundiales se dieron para mostrar el proceso de naciones, anteriormente súbditos de un monarca, y su transición cómo nación autónoma. El problema fue que únicamente se representó a los habitantes de las diferentes naciones en un sentido biológico-racial (Pérez Vejo, 2003:24).



"Figura 4" , N/A. (1892). *Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892 - Instalación de España* [Papel albúmina]. Biblioteca Nacional Española, Madrid.

Encontramos un vínculo entre lo que se quiso enseñar en las ferias mundiales y las diferentes formas de representación de los países en esa época. Por medio de acuarelas, pinturas, grabados o dibujos, se pretendió dar testimonio de territorios y de las personas que los habitaron (ver figura 4). El control estatal en las escuelas de arte explica cómo la representación se condicionó y la manera en que se respondió a encargos artísticos pedidos por científicos o misiones extranjeras.

Consecuentemente tiene sentido que muchas de estas representaciones se encuentren vivas en la actualidad entre nosotros. Vemos aún rezagos en nuestras representaciones locales cómo ideales románticos, fascinación por los paisajes, la fauna o un grado de exotismo en los habitantes. Muchas naciones

de Latinoamérica han aceptado esta visión desde su territorio hasta su cotidianidad.

1.2 La identidad y la Fotografía

Entrado el Siglo XIX la fotografía se convirtió en la herramienta predilecta para realizar estudios científicos, tanto para respaldar teorías como para conocer al mundo. Por esa razón, la fotografía tuvo un peso relacionado con la verdad al igual que en la actualidad.

Gracias a la fotografía ya no era necesario viajar a otros continentes para conocer lugares recónditos y a sus habitantes exóticos. La idea predominante en la época, era que con una visita al museo se lograba esto y más. El doctor E. R. A Serres, director de la cátedra de anatomía e historia natural del hombre del Museo del Jardín des Plantes de París, contribuyó con esta revolucionaria concepción museística, considerada como el primer programa de antropología visual ya que la fotografía permitía de manera precisa gran número de ejemplares que facilitaba la comparación entre la variedad de los caracteres de la raza humana (Naranjo,2006:13). Pseudociencias como la frenología, la eugenesia y el darwinismo social se ayudaban de archivos fotográficos de individuos para dar sustento teórico.

Encontramos las raíces discriminatorias de la fotografía y la fascinación de científicos europeos en obtener representaciones de habitantes de "civilizaciones primitivas", "nobles salvajes", entre otros. Naturalmente los encargados de tomar fotografías y hacer registro en territorios de nuevas naciones eran militares y embajadores de turno. El antropólogo Juan Naranjo en su libro *Fotografía, antropología y colonialismo (1846-2006)* (2006), explica

el proceso de estudios fotográficos durante el siglo XIX en diferentes lugares en América Latina. Estos estudios fotográficos cumplían una doble función: fotografiar a la burguesía local del momento, colonos, misioneros, marineros, militares de paso y por otro lado se encargaban de tomar tipos locales para que turistas puedan llevar estas imágenes (Naranjo, 2006:26). Naranjo completa su reflexión describiendo la circulación de representaciones pictóricas durante estos años:

"junto a la proliferación de la utilización de dispositivos ópticos, tanto en el ámbito público como el privado, modificaron los hábitos sociales e introdujeron cambios en la transmisión y en la recepción de la información, en un período que podemos considerar como el origen de la cultura visual" (Naranjo, 2006:18).



"Figura 5" , N/A. (1892). *Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892 - Tipos mexicanos* [Papel albúmina]. Biblioteca Nacional Española, Madrid.

La circulación de fotografías de tipos benefició a los antropólogos. Los primeros antropólogos no requerían hacer trabajo de campo y sus estudios

surgieron a partir de fotografías suministradas tanto por personas relacionadas a gobiernos extranjeros y de estudios fotográficos mencionados anteriormente. Del mismo modo la fotografía respondió a la demanda de consumidores provenientes de capitales europeas, especialmente las nuevas potencias como Francia e Inglaterra debido a su expansión científica (Naranjo, 2006:26).

En definitiva, la fotografía en este periodo tuvo dos objetivos. Primero se instrumentaliza a la fotografía y recibe el trato de archivo; sin importar el objeto de estudio, personas, animales, etc. Segundo, la fotografía buscó satisfacer la demanda de consumidores románticos y es así cómo se da lugar a la creación de identidades estereotipadas y otras maneras exóticas de representación de la población (ver figura 5).

En efecto, podemos mencionar casos donde la fotografía obedece a estas demandas. Como se mencionó anteriormente, los estudios fotográficos se abrieron en un sin número de lugares en territorios de Latinoamérica.

Juan Manuel Figueroa de Aznar abrió su estudio en Cuzco a principios del siglo XIX. Figueroa de Aznar era un limeño pintor y fotógrafo que llegó a dedicarse a la creación de tipos fotográficos. Luego de intentos fallidos de encontrar buen trabajo en Lima decide aventurarse a Cuzco. Este fotógrafo seguía el estilo del *dandy* bohemio que durante su tiempo estaba de moda, lo cual se refleja en sus encargos. Los primeros encargos de Figueroa de Aznar consistieron en fotografías de gente adinerada del lugar. Este tipo de retratos se conocían como foto-oleos, consistían en una edición manual de negativos o sobre las mismas fotografías, se añadía color y se agregaban objetos. El

proceso tomaba tiempo y requería alta destreza. Además de realizar foto-óleos, Figueroa de Aznar, se dedicó a fotografiar tipos de indígenas.

Puesto que los tipos eran un artículo deseado por extranjeros a principios del siglo XX, Figueroa de Aznar se interesó en este trabajo. Estas fotografías están compuestas de sujetos indígenas, con atuendos típicos, dentro de puestas en escena. En algunos casos cada tipo se trata de retratos y en otros son composiciones grupales de personas con las características mencionadas (ver figura 6 y figura 7).



"Figura 6", Figueroa de Aznar, J. (1923). *Q'ero* (Impresión de tinta sobre papel Hahnemühle de copia impresa, 54 x 64 cm). Archivo Figueroa Aznar, Cusco.

La antropóloga Deborah Poole en su libro *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes* (2000), explica el sentido de las fotografías de Figueroa de Aznar y especialmente el lugar social que ocuparon. En primer lugar las foto-óleos, sean experimentaciones o tipos del

fotógrafo demandaban un trabajo cuidadoso, dentro de la edición manual y lo mecánico del proceso fotográfico. Segundo, por este antecedente, el tiempo de trabajo de edición era alto y en consecuencia negaba la naturaleza democrática de la fotografía. Esto se debe al costo del producto final y por lo tanto solo las clases altas y comerciantes monopolizaron este mercado. En definitiva haciendo difícil su accesibilidad a clases populares, en este caso de Lima (Poole, 2000:212).



"Figura 7" , Figueroa de Aznar, J. (1920). *El sueño del viajero*. Archivo Figueroa Aznar, Cusco.

Según Poole, el trabajo fotográfico de Figueroa de Aznar tiene antecedentes que explican el porqué de estas imágenes, sus atuendos, personajes y temática. Debido a que Figueroa de Aznar se ve influenciado por el movimiento intelectual Pan-latinoamericano Indigenista de comienzos del siglo XX, sus pinturas y fotografías reciben el mismo tratamiento.

Poole manifiesta que el movimiento intelectual indigenista buscó en esencia defender a las masas de indígenas. Se tomaron ciertos intereses que

necesitaron ser incluidos y visibles; culturas políticas regionalistas y nacionalistas, definición de prácticas culturales de lo que se denominó autóctono (Poole, 2000:217). En el caso de las fotografías de Juan Manuel Figueroa de Aznar, estas problemáticas son visibles por medio de la puesta en escena, la construcción del retrato y los elementos que portan los sujetos. Estos tipos no solo muestran ideales y reappropriaciones de individuos dentro de una sociedad jerárquica, sino que además por su potencial de mercancía la realidad y la mentira se unen para satisfacer a consumidores visuales nostálgicos. Las fotografías de tipos responden de esta manera para aportar en proyectos de modernización económica, patria y especialmente son las semillas del espíritu cívico exportados del viejo continente.

Como se mencionó anteriormente, en el legado de Figueroa de Aznar, la representación del otro en Latinoamérica se encuentra atravesada por discursos de distinta índole. En esa época la forma de justificar el eurocentrismo era por medio de la ciencia. Es así como calificamos este tipo de contenido en fotografías en la actualidad como racista o equívoco. Pero no es el único caso en donde la fotografía relata las necesidades de su tiempo.

Adentrado el siglo XX, las naciones latinoamericanas en su mayoría se identifican con el movimiento indigenista y trabajan su imagen a partir de esta posición. Al respecto podemos identificar una relación de la fotografía con nivel social de alcance dentro de la sociedad y su influencia sobre la representación de sujetos.

Con el fin de facilitar estas redes, podemos identificar componentes dentro de fotografías que pretenden capturar a grupos humanos. La

investigadora Margarita Alvarado explica en su estudio sobre la fotografía y los nativos fueguinos sobre la manera en que se visibilizan realidades sociales. En la representación de los nativos de la Tierra de Fuego en Chile, el fotógrafo trabaja con estereotipo, encuadres y escenarios predeterminados. Esta práctica aparta al sujeto de toda participación dentro del acto fotográfico (Alvarado, 2005:11).

Alvarado sostiene que los elementos y la vestimenta operan como indicador social y étnico relacionado con el sujeto en la fotografía, la pose e incluso el lugar donde fue realizada responde a diferentes realidades sociales e históricas. (Alvarado, 2005:8). Es así cómo se fija la identidad y lugar social del sujeto.

Este arreglo con elementos de la fotografía, conjuntos ordenados, vestimentas, entre otros factores frente al lente de la cámara nos revela la verdadera ausencia participativa del acto fotográfico. En este caso de los nativos, Alvarado, lleva tan lejos este estudio de construcciones preconcebidas que realiza una escala para clasificar las maneras en que se representa a este grupo humano.

Al respecto Alvarado expone tres tipos de sujetos fueguinos fotografiados quienes desempeñan diferentes funciones sociales. En primer lugar, Alvarado ubica al *fueguino vestido*. Este nativo se lo presenta con su indumentaria tradicional de pieles de guanaco, su gorro y para completar la escena se lo muestra con arco y flechas de cacería. Los sujetos se encuentran dispuestos ordenadamente en la fotografía y se los ubica para recrear escenas en la naturaleza dentro del papel de cazador. Se borra esta idea del hombre

civilizado y permanece la idea del *buen salvaje*; quién vive y ama a la naturaleza, está en equilibrio con su medio y de nuevo encontramos ingredientes que consumidores románticos buscaban (Alvarado, 2005:8) (ver figura 8).



"Figura 8", Gusinde, M. (1915). *Tierra del fuego*. [Fotografía]. Recuperado el 16 de marzo del 2015 de <http://www.culturademontania.com.ar/Historia>

Por otro lado la segunda categoría que sugiere Alvarado es la del *fueguino instruido*. En este caso sucede lo opuesto. Se presenta a personas, según Alvarado, vestidos por el fotógrafo como si fueran hombres "civilizados" y además incorporados al mundo occidental gracias a la religión, la educación y ahora son ordenados y limpios (Alvarado, 2005:10). Con el fin de reemplazar la imagen de cazadores y canoeros se dispone a los sujetos de estos retratos de manera elegante y controlada (ver figura 9).



"Figura 9", N/A. (1920). *Fueguinos*. . [Fotografía]. Recuperado el 16 de marzo de 2015 de <https://jetakai.files.wordpress.com/2012/01/foto-fueguinos-juntos.jpg>

Para terminar, la tercera categoría es el *infra fueguino*. El nativo se encuentra capturado, según Alvarado, en una "ambigüedad indumentaria: no está vestido, no está desnudo" en las fotografías (Alvarado, 2005:12). El fotógrafo no hace tomas elaboradas ni puestas en escena como en las anteriores clasificaciones sino que más bien anula la participación de los sujetos y a su vez captura un estado decadente y existencial. "Híbridos étnicos", así los describe Alvarado, ya que no se busca mostrar una identidad específica forzada sino un estado de ser (ver figura 10).

Alvarado concluye manifestando que estas fotografías son usadas como referentes visuales de una realidad étnica ya extinta. Es así como este ejemplo de uso de la fotografía sirve para mostrar cómo la imagen crea, cambia o altera una identidad. El fotógrafo toma decisiones y altera de esta manera la imagen resultante al hacer posar y al ordenar la composición, haciendo que el sujeto de interés este totalmente "ausente" del acto fotográfico (Alvarado, 2005:11).

Estos personajes solo se encuentran frente al lente mientras que el fotógrafo es el que construye y da sentido al acto. La representación del otro desde la fotografía latinoamericana simboliza a dos mundos. El primero siendo exclusivamente comercial y para consumidores románticos, el segundo muestra este espacio donde no existe una relación activa de nativos sino más bien se los usa como objeto de estudio. De nuevo el vínculo con la fotografía se encuentra condicionado por un diálogo unilateral.



"Figura 10", N/A. (2011). N/A. Recuperado el 16 de marzo de 2015 de <http://www.manekenk.org.ar/dia-del-aborigen-fueguino/>

En los ejemplos anteriores la fotografía sirve a manera de registro de un grupo humano determinado. Su relato muestra una alteración en los sujetos, una puesta en escena que pretende ser tratada como mercancía y no dar argumentos sobre la vida de los sujetos en la fotografía. Considero el trabajo de dos fotografías contemporáneas ecuatorianas para entender lo que se oculta de la cotidianidad de grupos humanos y hace frente a esta actitud pasiva del sujeto fotografiado. El primero, es el proyecto fotográfico *Oleoducto* (2006) de

María Teresa Ponce y el segundo, *Del fondo de la memoria, vengo* (2004) de Lucía Chiriboga.



"Figura 11", Ponce, M. (2006). *Oleoducto - km 21*, [Fotografía de 110cm x 180cm]. DPM arte contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

Oleoducto (2006) es una serie fotográfica de paisajes realizados en varios lugares a lo largo de la ruta del oleoducto ecuatoriano en el año del 2006. Estas escenas se extienden desde la provincia costera de Esmeraldas hasta la Amazonía (ver figura 11 y figura 12).

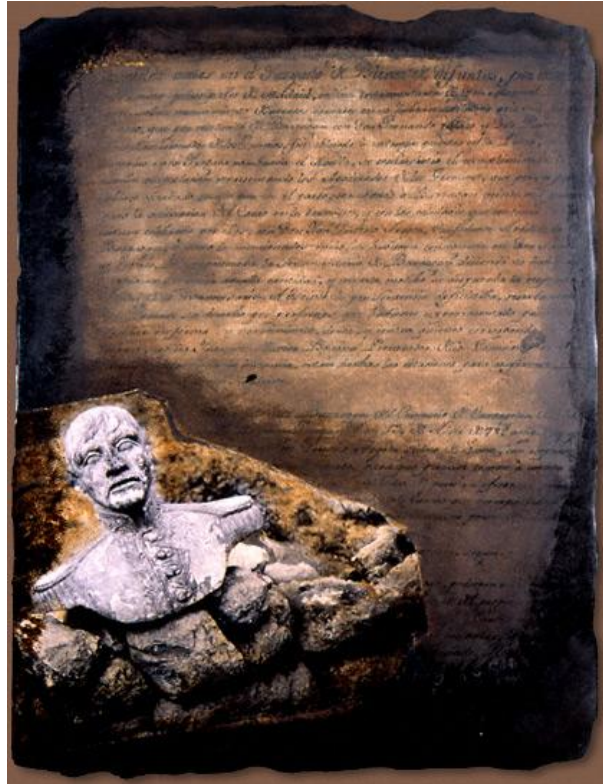


"Figura 12", Ponce, M. (2006). *Oleoducto - km 138*, [Fotografía de 110cm x 180cm]. DPM arte contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

Ponce captura la vida rural y los diferentes efectos que tuvo en el ambiente la construcción del oleoducto. Prevalece el paisaje en las fotografías pero además se muestra lo que está detrás del telón. Actividades cotidianas y reuniones de la comunidad dentro de un paisaje de pocas comodidades básicas muestran el costo del progreso. Este proyecto fotográfico busca romper con la tradición de fotografiar a grupos lejanos de la urbe pero mantiene presente al paisaje. La fotografía no se limita a capturar un grupo de personas frente al lente, sino que se introduce y nos da un testimonio fidedigno al estilo de vida de los varios lugares que registra.

Del fondo de la memoria, Vengo (2003) de Lucía Chiriboga devela conflictos históricos. La serie está basada en fotografías de la fotografía intervenidas por montajes con el fin de cuestionar al documento fotográfico. Lenguajes de lo vernáculo, occidental y la identidad crean un metalenguaje complejo (ver figura 13 y figura 14). En esta serie encontramos elementos recurrentes como fotografías de tipos indígenas, bustos de personajes célebres y una preocupación por mostrar el territorio a manera de mapas.

Además en esta serie se incluye la presencia de imaginarios visuales que ocupan un lugar dentro del nacionalismo local y en el ámbito cultural de Hispanoamérica. Desde hace siglos atrás hasta la actualidad estas imágenes están presentes en nuestro cotidiano. Se las encuentra en el periódico, publicidad y en la propaganda local. Naranjo manifiesta que la fotografía es uno de los medios de representación gráficos con mayor penetración social y esta serie lo evidencia (Naranjo, 11:2006).



"Figura 13", Chiriboga, L. (2003). *Mientras que Del fondo de la memoria, Vengo*, [Fotografía]. Quito, Ecuador.



"Figura 14", Chiriboga, L. (2003). *Mientras que Del fondo de la memoria, Vengo*, [Fotografía]. Quito, Ecuador.

Según Juan Naranjo, la fotografía es uno de los medios donde se desdibujan las fronteras entre la realidad y su representación por su cualidad

ilusoria entre objeto, imagen y archivo. El trucaje y la manipulación de la fotografía no es algo reciente. En definitiva, estos ejemplos de diferentes épocas muestran la evolución de la fotografía su aceptación social y su lugar a la hora de construir identidades estereotipadas, desde la colonización hasta nuestros días (Naranjo, 17:2006).

1.3 Representando al Ecuador

Como se mencionó anteriormente, las diferentes élites americanas introdujeron la representación del indígena como engranaje principal para diferenciarse de las naciones europeas. Al hacerlo, se encontraron con una paradoja: se definió lo que les pertenecía a ellos usando al "otro", al indígena, como su punto de inicio, aunque este personaje era parte de su misma realidad (Pérez, 2005:102).

La temprana república ecuatoriana, con la finalidad de visibilizar a la nación y hacer un discurso acorde, tanto político como de inclusión social, se preocupó por las diferentes maneras de representación de la época.

Según Blanca Muratorio, llegado el siglo XVIII exponentes del exotismo criticaban abiertamente a la civilización y veían en el noble salvaje una inocencia que los europeos habían perdido. Añade que en el siglo XIX, con la construcción de ideales nacionales y progresistas, las clases bajas se consideraban como remanentes de la barbarie que desaceleraba este proceso propio de una nación. Es así como se conformó una jerarquización de razas; se califica de inferiores a salvajes, bárbaros, grupos primitivos o incivilizados que debían ser salvados y llevados a costumbres "cultas" de occidente (Muratorio, 1994:34).

En efecto, Ernest Charton, pintor e ilustrador francés contagiado del civismo y patriotismo republicano, dispuesto a transmitir estas convicciones a los nuevos ciudadanos de jóvenes naciones americanas se encarga de la creación de escuelas públicas de arte al visitar Ecuador (Kennedy-Troya, 2008: 93). Frederic E. Church, Gaetano Osculanti y la Baronesa de Wilson, entre otros personajes son los encargados de dar forma a la imagen del país durante el siglo XIX; haciendo uso del arte y de la literatura. El Chimborazo, el Cotopaxi y el Río Amazonas se convierten en símbolos locales de identidad en el Ecuador hasta hoy en día.

"En toda comunidad-nación existen espacios favoritos en los que se han ido leyendo, mitos precolombinos o costumbres vernáculas y en los que se han ido tejiendo historias a modo de capas finas, a veces diluyendo las unas con las otras, en veces combinándolas, en otra, borrando las anteriores" (Kennedy-Troya, 2008: 86)"

Según la historiadora Alexandra Kennedy-Troya, el ecuatoriano parece haberse reconocido a través de relatos visuales y textuales que ponían en primer plano a volcanes de Quito, a los puertos de Guayaquil y la entrada de territorios selváticos de la Amazonía, vía a Baños con rumbo al Pastaza (Kennedy-Troya, 2008:85).

En comparación, los protagonistas políticos del periodo progresista del siglo XIX de la temprana república se encargaron de reforzar estos elementos. Puesto que el gobierno del presidente Flores Jijón, con ayuda de su ministro del interior Leónidas Pallares Arteta, calificaron de "honra nacional" la participación del Ecuador en las ferias mundiales, era necesario poner en el mapa a la nación. Muratorio revela la participación del país en ferias mundiales de finales del siglo XIX como la Exposición Histórica Americana de Madrid de

1892, la Exposición Universal Colombina de Chicago de 1893 y la Exposición Universal de París de 1889. Esta última cercana a los cien años de la Revolución Francesa.

"Las imágenes narrativas y visuales de los indígenas ecuatorianos que aparecen en esos documentos y en la "jerarquización" de objetos en las dos exhibiciones reflejan las representaciones dominantes de "indios", tanto en la literatura como en las artes visuales (principalmente grabados, dibujos, y acuarelas), que circulaban entre intelectuales, artistas y otros productores de imágenes públicas de fin de siglo [...] fueron incorporadas como importantes elementos de la retórica política de una ideología nacionalista emergente" (Muratorio,1994:116)

Los grupos dominantes se encargaron de difundir su ideología y legitimar su poder participando en las ferias mundiales mencionadas. Por ejemplo, el presidente de la Comisión del Ecuador en París para la exposición de 1889, Clemente Ballén, explica en resumen que estos espacios son "mercados públicos [...] a los compradores como a los vendedores, tiene el privilegio de atraer un concurso extraordinario de comerciantes, traficantes y curiosos" (Muratorio, 1994: 118).

Del mismo modo, el Ministro del Interior y Relaciones Exteriores, Leonidas Pallares Arteta durante la presidencia de Flores Jijón, fue el encargado de coleccionar, comprar y catalogar los objetos para la Exposición Histórica Americana de 1892. Sus argumentos para contar con esta colección son demostrar que las naciones conquistadas son poderosas y especialmente dignas de recibir la semilla de la civilización sembrada en el Nuevo Mundo (Muratorio, 1994:124).

Se tiene en cuenta productos de industrias locales, trabajos de artes plásticas, elementos que contengan ideales nacionales y civiles para ser enviados a las ferias mundiales.

Ciertas actividades incluían visitas guiadas en recreaciones de viviendas, números de baile y varias expresiones culturales de los diferentes grupos de familias indígenas. Pallares Arteta hace una selección de qué grupos de "salvajes" podían participar de estos eventos y decide que otavalos, záparos y unos cuantos jíbaros de la selva serían llevados por sus buenas costumbres. Califica especialmente a los otavalos de "laboriosos", "sobrios" y "respetuosos del orden", con gran potencial para aportar en "la moderna industria del entretenimiento" (Muratorio, 1994: 134). Al respecto principalmente la obra de artistas como Rafael Salas, Agustín Guerrero, Rafael Troya y Joaquín Pinto, exponentes costumbristas ecuatorianos de ese período, fueron los encargados de plasmar esta visión alabando a la naturaleza y al paisaje.

En otro tiempo cercano al siglo XX, este tipo de coleccionismo se efectuó por parte de pintores indigenistas en el país. Trinidad Pérez, hace un breve análisis sobre el trabajo de Camilo Egas. Concluye que en el trabajo de Egas el indígena además de ser el centro de su obra, contiene una relación con la denuncia social del momento vinculado al movimiento Socialista de América Latina. Egas es conocido por introducir una mezcla de técnicas contemporáneas de movimientos artísticos europeos en sus cuadros, lo cual llevó al indigenismo a las clases altas de su época. Ejemplo de ello se encuentra en las proporciones, puntos de fuga y cuidadoso trato del pincel en

sus obras; de cierta forma hizo atractiva la figura del indígena, aunque nuevamente esto reafirma una distorsión de la realidad (ver figura 15).



"Figura 15", Egas, C. (1922). *Festival indígena*. [Óleo sobre lienzo]. Quito, Ecuador.

Tanto en el caso de los pintores costumbristas y los pintores indigenistas nos encontramos con similitudes a la hora de trabajar. Primero, las personas incluyendo a los artistas como delegados estatales, instrumentalizaron al símbolo del indígena; no se presenta su exclusión y su estado verdadero dentro de la sociedad. Segundo, la presencia de este personaje no refleja su aislamiento social, sino que representa ideales políticos sin beneficiarlo en ningún aspecto.

En conclusión, estos procesos demuestran cómo grupos dominantes, en distintos períodos del Ecuador, manifestaron su poder por medio de la plástica. La forma en que producen y reproducen significados se ve influenciada por percepciones foráneas. Tanto en el movimiento costumbrista como en el indigenista la prioridad no es crear símbolos para gran parte de clases sociales invisibles, sino que por el contrario se está reafirmando un discurso étnico y cultural perteneciente a blanco-mestizos católicos.

Considero que la autora Trinidad Pérez explica que en el siglo XIX la imagen requería ser lo suficientemente estereotípica o icónica para ser identificada por el espectador pero además debía tener las dimensiones adecuadas para constatar como un record para viajeros (Pérez, 2005:19). Los años han pasado pero se sigue manteniendo el mismo trato a la imagen y a la fotografía. Pero la fotografía tiene sus límites. La naturaleza ambivalente de la fotografía, su capacidad de documentar, dar evidencias o engañarnos abre campo para indagar y repensar su lugar social.

En definitiva, las representaciones de los *otros* no-occidentales para públicos locales como foráneos continúan siendo acomodados para respaldar ideologías nacionales, económicas, étnicas, geopolíticas, entre otras. Actualmente vivimos en un proceso de democratización de la información visual.

2. CAPÍTULO SEGUNDO: *TEJIDO FOTOGRÁFICO Y COLLAGE LINEAL*

Este capítulo trata sobre la metodología y sobre la conceptualización de trabajo usada en la elaboración de las series *Tejidos fotográficos* y *Collage lineal* respectivamente. *Tejido fotográfico* nace a partir de una investigación del octavo semestre de la Carrera de Artes Visuales. La metodología implementada tiene dos partes.

La primera serie de obras pertenece a la serie *Tejido fotográfico*. Esta serie se elaboró a partir de fotografías cotidianas personales de diferentes lugares de Quito capturando habitantes y armando a la par un archivo de recortes de imágenes de periódicos, revistas y otros medios de circulación local. El tejido de papel fue realizado a mano y exploró las posibilidades de la técnica en piezas individuales y una instalación pequeña.

Por otro lado, la segunda parte estuvo compuesta por la serie *Collage lineal*. La serie se elaboró, de igual manera, con fotografías cotidianas y de los recortes ya mencionados pero a diferencia de *Tejido fotográfico*, se trabajó con una fotografía de fondo y con tiras de una o varias imágenes recortadas de prensa escrita o de revista.

2.1 Tejiendo y dividiendo

Con el fin de captar las formas locales de representación, se planteó una metodología de trabajo compuesta. La primera se hizo al recolectar y armar un archivo de recortes de imágenes de periódicos, revistas y publicidad de circulación local (ver figura 16). La segunda parte se realizó con fotografías tomadas en mi cotidiano durante diez meses del 2014 en diferentes lugares de

la ciudad de Quito. La idea detrás de estos archivos era encontrar una manera de juntarlos, ver su relación, función y cómo crear un diálogo (ver figura 17).



"Figura 16", Pazos, J. (2015). Muestra de revistas y periódicos. [Fotografía]. Muestra de trabajo de Series Tejido fotográfico y Collage lineal. Fotografías de Joshua Pazos

Por esa razón se dedicó un extenso tiempo para recolectar medios de prensa escrita y revistas para analizar sus patrones existentes por medio de la imagen. Al respecto es válido mencionar el lugar de la prensa escrita y los primeros hallazgos. El detonante de esta investigación se encontró en el periódico y sus representaciones; sujetos que no reflejaban físicamente a la media de la población o sino el otro extremo, personajes que eran presentados bajo grados de exotismo y completamente estereotipados.



"Figura 17", Pazos, J. (2015). *Selección de fotografías*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de Series *Tejido fotográfico* y *Collage lineal*. Fotografías de Joshua Pazos

Al respecto aclaro que mi interés por estudiar las representaciones visuales de personas, con ayuda de medios de comunicación como la prensa escrita o la fotografía, estuvo relacionado con una postura que busca hacer frente al paisajismo y la fascinación por la naturaleza, tomando en cuenta toda esta carga simbólica e histórica. Especialmente captó mi atención la manera en que se vuelven invisibles a grupos humanos por medio de la homogeneidad visual.

Con la intención de buscar conexiones históricas y artísticas sobre el tema se llegó a los orígenes de la nación. Es importante recordar que la prensa tiene raíces fuertes en nuestra historia. Desde que Eugenio Espejo fundó el periódico "Primicias de la Cultura de Quito", la prensa ha jugado un papel importante en la difusión de proyectos nacionales, ideas de independencia y hasta posturas políticas en la actualidad. Muchos personajes y escritores célebres que dan forma al país como Juan Montalvo, Juan León Mera, Pedro

Moncayo, José Peralta, entre otros, fueron periodistas; personas ilustres que se encargaron de fomentar una conciencia nacional (Muratorio, 1994:19).

Por esta razón se trabajó con periódicos y revistas. Ambos se encuentran vinculados a la representación del otro, nos proveen con panorama antiguo cómo y actual.

2.2 Recolección de imágenes

Para comenzar con la recolección de imágenes planteé un sistema para mantener un orden con las fotografías cotidianas y recortes. Las fotografías cotidianas empleadas en las diferentes obras fueron tomadas durante diez meses del 2014 mientras realizaba actividades de mi rutina cotidiana.

Cada vez que salía a la calle llevaba conmigo la cámara. Esta acción se dio con la intención de fotografiar a la gente *infraganti*, realizando sus actividades y siguiendo con su vida, por otro lado para captar qué es lo que la prensa escrita y revistas dejan de lado. Vi una especie de segregación a la hora de mostrar a la gente localmente; se tiene en claro que el mercado se ve y actúa de una manera pero las imágenes obviamente no concuerdan.

Fotografiar a la gente fue un proceso bastante accidentado. Primero se pierde el miedo a portar la cámara, luego se aprende a no ser invasivo y finalmente se aprende a acercarse cuidadosamente al sujeto para fotografiarlo.

Opté por crear un archivo digital de las fotografías con el fin de sistematizar los grupos de imágenes. Así dividí por meses carpetas digitales en las cuales incluí otras carpetas tituladas por día, mes y año. Posteriormente realicé una selección e imprimí las fotografías en hojas A4 de papel bond. La

razón principal por la cual se usó papel para la impresión de fotografías está relacionada a la versatilidad del material. Al hacer pruebas con papel fotográfico el material resultó ser demasiado grueso, difícil de adherir con otros materiales y demasiado delicado para ser trabajado con las manos.

Mientras que en el caso de las imágenes de periódicos, publicidad, revistas, el sistema para archivar fue distinto. Primero, se decidió buscar periódicos y revistas para crear un archivo de imágenes con el fin de tener un archivo grande. Ya que los periódicos son de bajo costo al igual que las revistas, muchas me fueron entregadas por amistades y conocidos. Lo importante aquí fue usar materiales del año 2014 o de años cercanos. Luego de localizar estas imágenes se las recortó, registró fotográficamente y se llenó una ficha digital. De esta manera la ficha incluyó datos como el nombre de la revista o periódico, lugar de donde salió la imagen, fecha de su emisión, autor, año y una pequeña fotografía de la misma.

Posterior a esta recolección y sistematización de fotografías e imágenes se dividió en tres grupos específicos respectivamente para hacer fácil la construcción de collage y trabajo en papel. El primer grupo figuró de sujetos masculinos, el segundo grupo fue femenino y finalmente, el tercer grupo constó de personas de ambos sexos (ver imagen 18 a la 20).



"Figura 18", Pazos, J. (2015). *Recolección de imágenes: Grupo masculino*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Serie Tejido fotográfico y Collage lineal*. Fotografías de Joshua Pazos



"Figura 19", Pazos, J. (2015). *Recolección de imágenes: Grupo femenino*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Serie Tejido fotográfico y Collage lineal*. Fotografías de Joshua Pazos



"Figura 20", Pazos, J. (2015). *Recolección de imágenes: Grupos mixtos*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de Series *Tejido fotográfico* y *Collage lineal*. Fotografías de Joshua Pazos

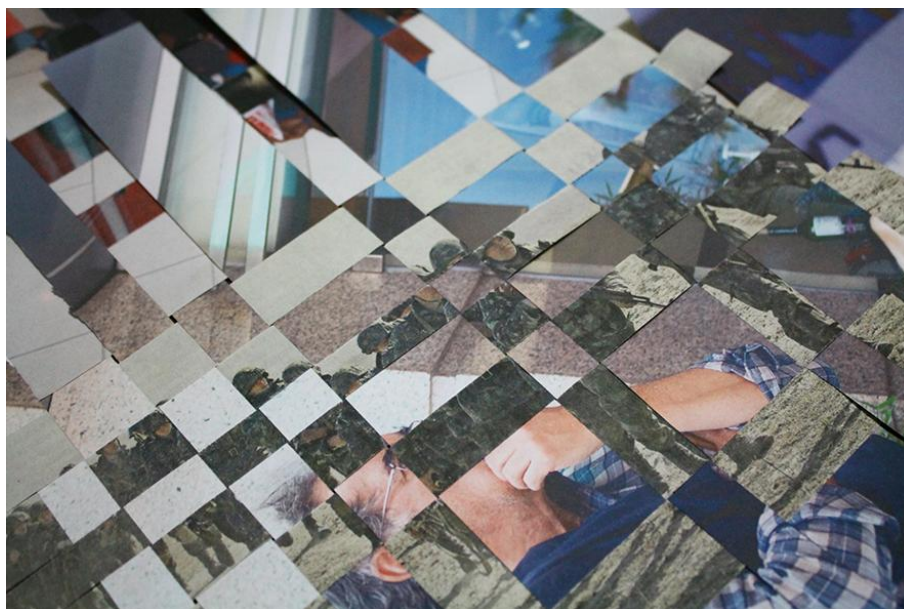
2.3 Tejido fotográfico

La serie de la obra *Tejido fotográfico* fue hecha a partir de varios ensambles de fotografías impresas en papel A4 Bond y recortes seleccionados del archivo mencionados anteriormente. La manera de unir estas dos imágenes surge con el tejido. Este proceso de unión enseña partes de ambas imágenes y crea nuevos significados; por medio de ruptura y recomposición de la imagen.

El contraste entre estos dos discursos visuales y maneras de representación de personas se ve claramente afectado por medio del tejido, destacando la cotidianidad mientras se crea un *glitch*¹ equivalente en las realidades idealizadas que muestran las imágenes recolectadas (ver figura 21).

¹ En el ámbito de la informática o los videojuegos es un error que no afecta negativamente a la estabilidad del programa.

El proceso comenzó desde la selección de fotografías impresas y la recopilación de recortes. El primer paso fue seleccionar una fotografía y un recorte de sujetos del mismo sexo.



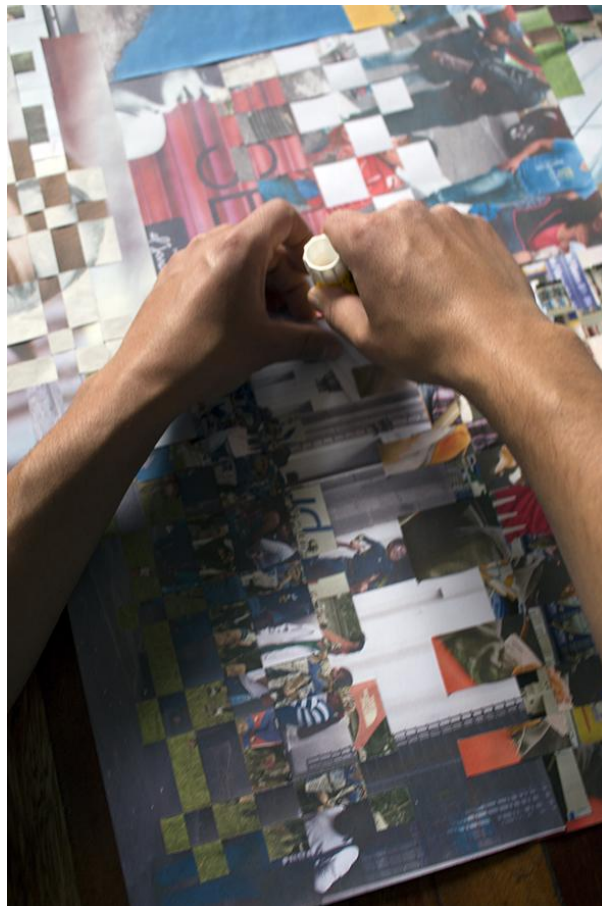
"Figura 21", Pazos, J. (2014). *Tejido fotográfico*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Tejido fotográfico*. Fotografías de Joshua Pazos

Para mantener orden en todo el proceso, se separó en grupos a fotografías y recortes. En primer lugar se creó un grupo masculino, un segundo femenino y un tercer grupo que contenían a ambos. No importó la edad ni el contexto de la imagen, lo cual permitió trabajar de manera más eficiente en cada obra. De esa manera en ciertas piezas se buscó crear un contraste claro y yuxtaponer a las diferentes formas de representación de individuos.

El siguiente paso fue la segmentación de la fotografía y del recorte seleccionado. Con ayuda de un cúter y una escuadra, se realizaron los cortes para mantenerlos horizontales y verticales en un ángulo de noventa grados. La limpieza fue requerida para plasmar detalladamente las dos imágenes y llevar

la atención a los detalles, puntos de cruce buscando mezclar rostros y cuerpos de manera controlada.

Luego de varias pruebas se optó por este método ya que era preciso al tejer y se expandían las posibilidades de experimentar con el ancho y largo de las tiras de papel resultantes. Esto significó una mayor variedad de patrones y cortes en la serie. Finalmente, para fijar cada tejido de tiras de papel se empleó goma para asegurar los puntos de unión y agregar rigidez (ver figura 22 y figura 23).



"Figura 22", Pazos, J. (2014). *Tejido fotográfico*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Tejido fotográfico*. Fotografías de Joshua Pazos



"Figura 23", Pazos, J. (2015). *Serie Tejido fotográfico*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de Joshua Pazos

El tejido facilitó la experimentación visual y el uso lúdico de la imagen. En efecto, las partes faltantes tratan de llenar una imagen a la otra. El espectador es sometido a completar ambas y forzar la mirada, lo cual demanda una mayor atención. El acto de tejer imágenes crea puntos de unión donde se evidencia la manera en que la cotidianidad se distorsiona; se nos acostumbró a ver rostros bellos dentro de a una realidad estética. El tejido además elude a los cambios tecnológicos y la relación que tenemos con el pixel, la edición digital y un orden impuesto sobre cómo deberíamos vernos.

Este *glitch* encontrado en el tejido de imágenes muestra las fallas de la representación de la alteridad dentro del cotidiano. Es un error del sistema que

se muestra cuando la máquina trata de auto-corregirse pero falla y deja ver sus costuras. De igual manera relacionó al tejido con la limitación física en la que dos sujetos no pueden desempeñar la misma función ni ocupar el mismo espacio.

En resumen, el tejer se asemeja a una función importante de la mente humana. Según el fotógrafo Joan Fontcuberta, la mente sirve para regular nuestros cuerpos, mantenernos fuera de peligros y almacenar un sin número de conocimientos, dependiendo del portador. Pero olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar (Fontcuberta, 2003:55). En definitiva es así cómo el tejido exterioriza esta condición haciendo un collage mental, mientras una imagen prevalece la otra es asimilada y desaparece.

2.4 Collage lineal

Como antecedente, el collage fue parte de la experimentación inicial entre fotografías e imágenes recolectadas. En mi opinión era importante regresar a este punto ya que el trato de la imagen es distinto. Por consiguiente se mantuvo un orden similar empleado en la serie *Tejidos fotográficos* referente a los grupos de fotografías y recortes.

La metodología para la elaboración de esta serie es parecida a la de *Tejidos fotográficos*. Luego de seleccionar las fotografías e imágenes recolectadas, se ubicó de fondo a la fotografía impresa y se acomodó el o los recortes que formarían parte de la obra. Del mismo modo, los cortes fueron hechos con cúter y escuadra para mantener incisiones exactas. Posteriormente se acomodaban sobre la fotografía impresa en papel las secciones cortadas y

se adherían con goma. Se procuró mantener un sentido dentro de esta intervención sobre la fotografía controlando puntos de unión de cuerpos o rostros (ver figura 24 y figura 25).



"Figura 24", Pazos, J. (2015). *Serie Collage lineal*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de Joshua Pazos

El objetivo del collage fue unir dos realidades y ponerlas a dialogar sobre el mismo espacio, con algunas diferencias a la otra serie. A fin de cuestionar la veracidad de la fotografía y su función histórica de suministrar información visual precisa el collage lo niega. En efecto, ya que ninguna de las imágenes se encuentra en equilibrio por la superposición de una sobre la otra se produce una relación conflictiva. Según Fontcuberta "toda fotografía es una ficción que se presenta como verdad" (Fontcuberta, 2003:15), y qué mejor manera de visibilizarlo que por medio de relacionar dos imágenes provenientes de contextos diferentes



"Figura 25", Pazos, J. (2015). *Serie Collage lineal*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de Joshua Pazos

3. CAPÍTULO TERCERO: CONTRASTES TEJIDOS

Como se mencionó anteriormente, en los referentes teóricos, la representación no se encuentra condicionada por acontecimientos fieles a la realidad y se prestan para satisfacer intereses sociales. La influencia política de cómo nos representamos tanto localmente como externamente ha construido los cimientos de cómo nos percibimos en la actualidad.

Tomando como punto de partida al Costumbrismo del siglo XIX es evidente el papel que desempeña la representación, por medio de la plástica, fotografías y por otros medios. La instrumentalización de la imagen para ser considerados como "nación" alteró completamente las dinámicas locales. Al satisfacer a públicos y consumidores románticos, la cotidianidad se disfraza para alcanzar esos estándares.

Por consiguiente, se deja de lado a la población que no se comporte, parezca o desempeñe las funciones estereotipadas, que a manera de acuerdo social es la norma. Ahora bien, la fotografía es un documento, sea alterado de manera manual o digital, pero no pierde sus cualidades. Esta es la razón para fotografiar a las personas que se encuentran en el cotidiano. De esta manera la idea fue tomar desapercibida a la ciudad y registrar a sus habitantes, rompiendo así con esta práctica de retratos posados o puestas en escena.

Estuvo presente el cuestionamiento que arremete contra la validez de la representación en la fotografía y especialmente sobre sus inicios de creadora de identidades imaginadas, como se mencionó en ejemplos anteriores.

La serie *Tejidos fotográficos* indaga sobre esta ruptura entre lo cotidiano y lo que habita dentro de las representaciones idealizadas. Es un intento de mostrar forzosamente cómo estas dos realidades se distancian cada vez más. Por otro lado la serie de *Collage lineal* desempeña el papel de medidor social y hace visible la manera en que estos dos lenguajes contrastan fuertemente.

3.1 Muestra

Contrastes tejidos fue el nombre de la muestra que comprendió obras seleccionadas de las dos series. La exposición se realizó en Quito el 17 de abril de 2015 en El Container, espacio de arte que ofrece El Pobre Diablo, la curaduría y el montaje de la muestra contó con ayuda de Pepe Avilés y Gonzalo Vargas. Las piezas expuestas a partir de una selección previa mantenían un alto grado de limpieza en el armado de collage y de tejidos. El montaje se pensó para que los espectadores se concentren en los detalles dentro de las fotografías intervenidas (ver figura 26 y figura 27).



"Figura 26", Pazos, J. (2015). *Contrastes Tejidos*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de Joshua Pazos



"Figura 27", Pazos, J (2015). *Serie Tejido fotográfico*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de Joshua Pazos

Dentro de la exhibición se procuró incluir piezas que den cuenta de diferentes espacios de cotidianidad y además que muestren cómo se representa a la población de diversos medios; a partir de recortes de periódicos y revistas de circulación local.

El montaje estuvo compuesto por tres secciones. La primera sección estuvo acompañada por un texto introductorio de la muestra y de cuadros. La segunda sección estuvo compuesta de la serie *Tejido fotográfico*. Cada pieza de esta serie se encerró entre vidrios con el fin de poder ver el trabajo de anverso y reverso; especialmente cómo fue cortado, ensamblado y tejido en cada una de las imágenes. Este dispositivo de montaje ayudó al espectador a darse cuenta de dónde provenían los recortes trabajados. Textos de periódicos incompletos, publicidad segmentada, anuncios y marcas en la parte posterior de los ensambles de papel indicaban de dónde fueron extraídas (ver figura 28 y figura 29).



"Figura 28", Pazos, J (2015). *Serie Tejido fotográfico*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de Joshua Pazos



"Figura 29", Pazos, J (2015). *Detalle: Tejido fotográfico - Instalación*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de Joshua Pazos

De igual forma, piezas de la serie de *Collage lineal* compartieron la misma sala. Estas piezas se colgaron en la pared y se las dispuso de forma aleatoria de manera vertical y horizontal.

Finalmente la tercera sala de la muestra estaba compuesta de ambas series y una pequeña instalación. Esta instalación se trabajó a partir del tejido de papel. La diferencia aquí fue el gran tamaño y su montaje. Este tejido se ubicó sobre cuatro bases de madera, no muy distantes del suelo, las cuales hacían que la pieza muestre su trabajo minucioso, su flexibilidad y los tipos de papel con los que fue realizado.

CONCLUSIONES

El proceso de investigación dio como resultado dos series de obras que indagan sobre la representación de sujetos a nivel local, tanto en la cotidianidad como en medios impresos. La representación del otro da testimonio de los cambios sociales, a través del tiempo y cómo las ideas sobre la identidad van cambiando. Es importante recalcar que la imagen es flexible y se adapta.

La serie *Tejido fotográfico* buscó, en este universo de imágenes en circulación, crear un contraste entre la experiencia visual con individuos reales versus imágenes digitalmente alteradas y seleccionadas con fines comerciales. Por otro lado, *Collage lineal* se interesó en unificar estas realidades, mientras que al mismo tiempo se preocupó por visibilizar cómo estas no encajan y se encuentran fuera de lugar. Estas dos series indagan sobre la imagen y su lugar social.

La fotografía crea un puente entre la inmediatez demandada por el medio en que vivimos al igual que sobre las nociones de alteridad concebidas localmente; cosa que dudo que cambie a futuro pero la reapropiación es un camino interesante para seguir. El interés de esta investigación fue estudiar la manera en la que nos mostramos tanto localmente como para otras naciones y sus antecedentes. En resumen se puede decir que ninguna nación se representa de manera natural por varios factores.

El discurso propuesto por la fotografía cotidiana en las series tiene como trasfondo tomar desapercibida a la ciudad en espacios que no son de interés

por parte de la publicidad, la historia, la propaganda política o los consumidores.

Como se mencionó anteriormente en los ejemplos, la fotografía es una de las maneras vigentes para dar testimonios y relacionarnos con realidades desconocidas. Pero la fotografía se emplea aún para maquillar a la sociedad.

En la actualidad nos encontramos en una situación especial. Además de poseer todos los recursos tecnológicos y la inmediatez de las fotografías como nunca antes, esperamos que la realidad se altere, se edite y se asemeje cada vez más a la estética artificial de la publicidad. Es como si la verdad no importase y solo lo hace cuando es conveniente para grupos que controlan a la sociedad. La ventaja aquí radica en la posibilidad de que un número mayor de personas, de distintos lugares de la sociedad, tienen la oportunidad de participar y auto-definirse por medio la imagen.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, M. (2005). Fuego fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 6, 2-18.

Andermann, J. y Rowe, W. (2005). *Imágenes de poder - Iconografía, cultura y estado en Latinoamérica*. Nueva York: Berghahn Books.

Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F. : Fondo de Cultura Económica.

Fontcuberta, J. (2003). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Cartoné.

Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Hobsbawm, E. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.

Kennedy-Troya, A. (2008). *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*. Quito: Museo de la Ciudad.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Muratorio, B. (1994). *Imágenes e imagineros*. Quito: Editorial FLACSO-Sede Ecuador.

Naranjo, J. (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1846-2006)*. Madrid: Editorial Gustavo Gili SL.

Pérez, Trinidad (2005). Exotismo, alteridad y la élite ecuatoriana: el trabajo de Camilo Egas. En Andermann, J. y Rowe, W. (Ed), *Imágenes de poder - Iconografía, cultura y estado en Latinoamérica* (pp.99-126). Nueva York: Berghahn Books.

Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Vejo, T. P. (2003). La construcción de las naciones como problema historiográfico: El caso del mundo hispánico. *Historia Mexicana*, 53, 275 - 311.

ÍNDICE DE IMÁGENES

"Figura 1" , Sánchez Gallque, A. (1599). Los caciques negros de Esmeraldas [Óleo sobre lienzo]. Biblioteca Nacional Española, Madrid.

"Figura 2" , N/A. (1892). Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892 - Instalación de Ecuador [Papel albúmina]. Biblioteca Nacional Española, Madrid.

"Figura 3", Mülchi, B. H. (1889). El empresario ballenero belga Maurice Maitre junto a un grupo selk'nam en la Exposición Universal de París del año 1889. (Fotografía) Archivo: Etnografiska Museet Stockholm. Estocolmo, Suecia.

"Figura 4", N/A. (1892) Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892 - Instalación de España. (Fotografía en papel albúmina ; 250 x 318 mm) Biblioteca Nacional de España.

"Figura 5" , N/A. (1892). *Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892 - Tipos mexicanos* [Papel albúmina]. Biblioteca Nacional Española, Madrid.

"Figura 6", Figueroa de Aznar, J. (1923). Q'ero (Impresión sobre papel Hahnemühle de copia impresa, 54 x 64 cm). Archivo Figueroa Aznar, Cusco.

"Figura 7" , Figueroa de Aznar, J. (1920). *El sueño del viajero*. Archivo Figueroa Aznar, Cusco.

"Figura 8", Gusinde, M. (1915). *Tierra del fuego*. [Fotografía]. Recuperado el 16 de marzo del 2015 de <http://www.culturademontania.com.ar/Historia>

"Figura 9", N/A. (1920). *Fueguinos*. . [Fotografía]. Recuperado el 16 de marzo de 2015 de <https://jetakai.files.wordpress.com/2012/01/foto-fueguinos-juntos.jpg>

"Figura 10", N/A. (2011). N/A. Recuperado el 16 de marzo de 2015 de <http://www.manekenk.org.ar/dia-del-aborigen-fueguino/>

"Figura 11", Ponce, M. (2006). *Oleoducto - km 21*, [Fotografía de 110cm x 180cm]. DPM arte contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

"Figura 12", Ponce, M. (2006). *Oleoducto - km 138*, [Fotografía de 110cm x 180cm]. DPM arte contemporáneo, Guayaquil, Ecuador.

"Figura 13", Chiriboga, L. (2003). *Mientras que Del fondo de la memoria, Vengo*, [Fotografía]. Quito, Ecuador.

"Figura 14", Chiriboga, L. (2003). *Mientras que Del fondo de la memoria, Vengo*, [Fotografía]. Quito, Ecuador.

"Figura 15", Egas, C. (1922). *Festival indígena*. [Óleo sobre lienzo]. Quito, Ecuador.

"Figura 16", Pazos, J. (2015). *Muestra de revistas y periódicos*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Series Tejido fotográfico y Collage lineal*. Fotografías de Joshua Pazos

"Figura 17", Pazos, J. (2015). *Selección de fotografías*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Series Tejido fotográfico y Collage lineal*. Fotografías de Joshua Pazos

"Figura 18", Pazos, J. (2015). *Recolección de imágenes: Grupo masculino*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Series Tejido fotográfico y Collage lineal*. Fotografías de Joshua Pazos

"Figura 19", Pazos, J. (2015). *Recolección de imágenes: Grupo femenino*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Series Tejido fotográfico y Collage lineal*. Fotografías de Joshua Pazos

"Figura 20", Pazos, J. (2015). *Recolección de imágenes: Grupos mixtos*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Series Tejido fotográfico y Collage lineal*. Fotografías de Joshua Pazos

"Figura 21", Pazos, J. (2014). *Tejido fotográfico*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Tejido fotográfico*. Fotografías de Joshua Pazos

"Figura 22", Pazos, J. (2014). *Tejido fotográfico*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Tejido fotográfico*. Fotografías de Joshua Pazos

"Figura 23", Pazos, J. (2015). *Serie Tejido fotográfico*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de Joshua Pazos

"Figura 24", Pazos, J. (2015). *Serie Collage lineal*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de Joshua Pazos

"Figura 25", Pazos, J. (2015). *Serie Collage lineal*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de *Joshua Pazos*

"Figura 26", Pazos, J. (2015). *Contrastes Tejidos*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de *Joshua Pazos*

"Figura 27", Pazos, J (2015). *Serie Tejido fotográfico*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de *Joshua Pazos*

"Figura 28", Pazos, J (2015). *Serie Tejido fotográfico*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de *Joshua Pazos*

"Figura 29", Pazos, J (2015). *Detalle: Tejido fotográfico - Instalación*. [Fotografía de la muestra]. Fotografías de *Joshua Pazos*

ANEXOS



Imagen #: 1	Autor: Armando Prado
Fuente: El Comercio	Fecha: 20/08/2014

"Anexo 1", Pazos, J (2015). *Fichas de Recolección de Imágenes*. [Fotografía]. Fotografías de Joshua Pazos



Imagen #: 2	Autor: José Mafla
Fuente: El Comercio	Fecha: 20/08/2014

"Anexo 2", Pazos, J (2015). *Fichas de Recolección de Imágenes*. [Fotografía]. Fotografías de Joshua Pazos



Imagen #: 101	Autor: n/a
Fuente: Computerworld ec	Fecha: no 270, diciembre-enero 2015

"Anexo 3", Pazos, J (2015). *Fichas de Recolección de Imágenes*. [Fotografía]. Fotografías de Joshua Pazos

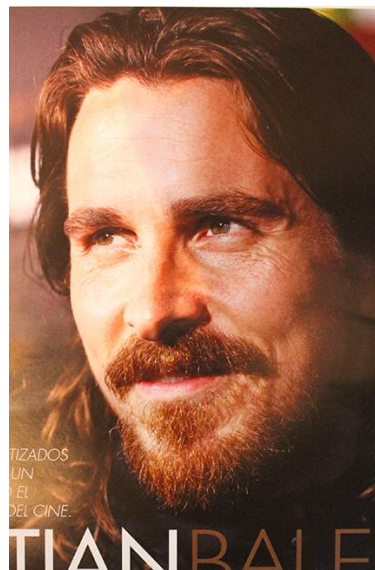


Imagen #: 151	Autor: n/a
Fuente: estilo	Fecha: diciembre 2014

"Anexo 4", Pazos, J (2015). *Fichas de Recolección de Imágenes*. [Fotografía]. Fotografías de Joshua Pazos

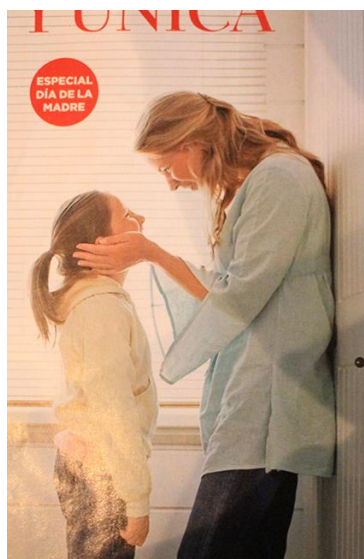


Imagen #: 154	Autor: ingimage
Fuente: familia	Fecha: 27,04,2014

"Anexo 5", Pazos, J (2015). *Fichas de Recolección de Imágenes*. [Fotografía]. Fotografías de Joshua Pazos



Imagen #: 192	Autor: n/a
Fuente: Scala Shopping	Fecha: abril 2013

"Anexo 6", Pazos, J (2015). *Fichas de Recolección de Imágenes*. [Fotografía]. Fotografías de Joshua Pazos



"Anexo 7", Pazos, J (2015). *Tejido fotográfico*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Tejido fotográfico*. Fotografías de Joshua Pazos



"Anexo 8", Pazos, J (2015). *Tejido fotográfico*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Tejido fotográfico*. Fotografías de Joshua Pazos



"Anexo 9", Pazos, J (2015). *Tejido fotográfico*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Tejido fotográfico*. Fotografías de Joshua Pazos



"Anexo 10", Pazos, J (2015). *Tejido fotográfico*. [Fotografía]. Muestra de trabajo de *Tejido fotográfico*. Fotografías de Joshua Pazos